

ELFELEDETT SZEMBENÉZÉS

HOLOKAUSZT ÉS EMLÉKEZÉS FÁBRI ZOLTÁN *UTÓSZEZON* C. FILMJÉBEN

ZOMBORY MÁTÉ, LÉNÁRT ANDRÁS, SZÁSZ ANNA LUJZA

A holokauszt emlékezete az általánosan elfogadott elképzelés szerint az 1989 előtti magyar közéletben tabusítva volt.* A témában született munkák jellemzően arra helyezik a hangsúlyt, hogy a korszakban milyen tiltások alá esett a zsidóságról szóló nyilvános beszéd. A szigorúan ellenőrzött politikai nyilvánosságon kívüli közéleti diskurzusok a vészkorszakról, így elsősorban az irodalmi, a képzőművészeti vagy filmes műtrepresentációk vagy a kivételek hosszú sorát gyarapítják, vagy a rendszer „lassú erjedésének” történetileg alá nem támasztott lineáris folyamatában kapnak helyet, vagy pedig a politikai hatalom és az alkotó közötti cinikus összekacsintás példájaként értelmeződnek.¹ Márpedig kivételből van elég.² Ha belelapozunk például a hatvanas évek sajtójába, három vonalon találkozhatunk zsidó témával: az egyik az Izraellel és az NSZK-val többszölamú külpolitikai kapcsolatok,³ a másik a zsidó, illetve holokauszt témájú művészeti alkotások elemzése, a harmadik pedig a hazai izraelita közösség emlékezeti aktusai és kapcsolatai (igaz, többnyire a Mazihsiz lapjára [*Új élet*], vagyis egy kis körben terjesztett sajtóorgánusra jellemzően).

A tabusítás tételét támogatja az az általános-sá vált, nyugati eredetű nézet is, hogy a katasztrófa

traumatizálódott túlélői évtizedekig képtelenek voltak szavá tenni a történeteket.⁴ A holokauszt-kutatás egy újabb trendje éppen azért fordul az 1945 utáni időszak felé, hogy a korábban általánosan elhanyagolt múlt-elbeszéléseket az emlékezet legitim változataiként megvizsgálva kérdőjelezze meg a „hallgatás mítoszá-t”.⁵

A tabusítástétel egy jellegzetes megfogalmazása szerint hazánkban „[a] vészkorszakról való beszédet a kommunista diktatúra tabuvá tette, illetve részben inautentikussá, amennyiben az »antifasiszta« ideológia keretébe helyezte.”⁶ Ha a tabusítás nem volt teljes körű, akkor érdemes megvizsgálni az „inautentikussá” tett beszédet a vészkorszakról, ahelyett hogy egy tollvonással hiteltelenné tennénk azért, mert hiteltelen hatalom használta ki – arról a „részről” nem is beszélve, amely sem tabusítva, sem hiteltelenítve nem volt. Ahelyett, hogy az egyöntetűnek tekintett korszakban állandónak és változatlanak vennénk a politikai elnyomás és a diskurzív szabályozás különböző formáit, vegyük szemügyre a megszólalás lehetőségeit. Ne arra kérdezzünk rá, hogy 1989 felől visszatekintve mi mindent nem lehetett, hanem arra, mi vált lehetővé a hatvanas években a korábbi időszakhoz képest. Kérdésfeltevésünk az akkori jelen múltbeli tapasztá-

* ■ A szerzők munkáját az OTKA K 101046 sz. és 81636 sz. kutatási projektje támogatta.

1 ■ A szóban forgó munkák korántsem egyöntetűen foglalnak állást abban, hogy a társadalom mely részeire és miképpen vonatkozott a tabusítás. A teljesség igénye nélkül lásd Erős Ferenc: A zsidó identitás „felfedezése” Magyarországon a nyolcvanas években. In: Bárdos Katalin – Erős Ferenc – Kardos Péter (szerk.): „...aki nyomot hagyott.” In memoriam Virág Teréz. Animula, Bp., 2003. 53–58. old.; Földes Anna: A holokauszt a magyar (próza)irodalom tükrében. In: Randolph L. Braham (szerk.): *Tanulmányok a holokausztról*. Balassi, Bp., 2001. 73–122. old.; György Péter: *Apám helyett*. Magvető, Bp., 2011.; Szirák Péter: Magyar – zsidó – sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes-nyolcvanas évek irodalmi köztudatában. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. JAK–LHarmattan, Bp., 2004. 55–67. old.; Kovács Éva – Vajda Júlia: *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*. Múlt és Jövő, Bp., 2002.; Lásd még a témában rendezett kerekasztal-beszélgetést Kékesi György, Major Borbála, Vajda Júlia, György Péter közreműködésével <http://www.mixcloud.com/Tranzitblog/tabutema/>.

2 ■ R. L. Braham *The Hungarian Jewish Catastrophe. A Selected Annotated Bibliography* c. munkájának első, 1962-es kiadásában 752 címszó szerepel, az 1984-es kiadásban 2479. Földes: i. m.

3 ■ 1967 nyarán Izrael és a szocialista tömb országai között megszakadt a kapcsolat. Az NSZK bel- és külpolitikájának kritikája rendszeres témát adott a hazai sajtónak, elsősorban a náci múlt elszámolásának elégtelen volta, illetve hiánya (revansizmus, fasizmus) és ehhez kapcsolódóan a kárpótlás ügye a német-magyar viszonylatban. A háborús bűnök elévülésének nemzetközi

vitájáról szóló magyar híradások visszatérően nehezményezték, hogy Nyugat-Németország nem vette komolyan a náci múlttal történő szembenézést és leszámlolást. Az Izraelben lefolytatott Eichmann-per (1961–62) hatására Németországban 1963 decemberétől 1965 augusztusáig tárgyalták az ún. „Auschwitz-per-t”, aminek a magyar sajtó is biztosított némi nyilvánosságot. A napi híreken túl a hatvanas években riportkötetek, dokumentumgyűjtemények és tudományos összefoglalók is születtek, amelyekben részben az aktuális perekről számoltak be, részben a holokauszt történetét dolgozták fel. Lásd Karsai Elek: *Fegyvertelen álltak az aknamezőkön. Dokumentumok a munkaszolgálat történetéhez Magyarországon*. MIOK, Bp., 1962.; F. K. Kaul: *Az Eichmann-ügy*. Ford. Timár István. Kossuth, Bp., 1965.; Bernard Naumann: *Az Auschwitz-per. Beszámoló Mulka és társai vádlottaknak a frankfurti esküdttörvényszék előtt lefolyt bűnyűgyéről*. Ford. Széll Jenő, Timár István. Kossuth, Bp., 1966.; Karsai Elek: *A Budai Vártól a gyeplőig*. Tancsics, Bp., 1965.; Lackó Miklós: *Nyilasok, nemzetiszocialisták 1935–1944*. Kossuth, Bp., 1966.; Solyom József – Szabó László: *A zuglói nyilasper*. Kossuth, Bp., 1967.

4 ■ Hiába például a számtalan publikált beszámoló a háborút közvetlenül követő időszakban, a hallgatás tétele erősebbnek bizonyul: „A hallgatás görcse, ami 1945-től – az emlékiratok kiadásának, a lágernaplók konjunktúrájának hőskorszakában – oldódni látszott, valójában sokakban (megkockáztatom, hogy a közvéleményformálók nagyobb részében és magában a köznyelvben is) évtizedeken át megmaradt.” (Kiemelés az eredetiben.) Földes: i. m. 76–77. old.

5 ■ David Cesarini – Eric J. Sundquist (ed.): *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*. Routledge, London – New York, 2012.

6 ■ Szirák: i. m. 59. old.

lataira és időközben elmúlt egykori jövőjére vonatkozik, hiszen ezek szerkezete határozta meg az akkori cselekvők mozgásterét és stratégiai lehetőségeit.⁷ A retrospektív nézőpont determinizmusával ellentétben e prospektív szemlélet⁸ lehetővé teszi, hogy közelebb kerüljünk az adott történeti korszak szereplőinek cselekvési horizontjához, és rámutassunk a különféle értelmezési stratégiák jelentőségére a múlthoz fűződő társadalmi-kulturális viszony történeti változásában.

Ahelyett, hogy a jelenkor fogalmaival olyasmit kérnénk számon a hatvanas éveken, ami későbbi történeti termék, a következőkben a holokausztot középpontba helyező emlékezeti diskurzus történetének egy korábbi, ma elhanyagolt fejezetét lapozzuk fel. E vállalkozásra rendkívül alkalmas Fábri Zoltán *Utószézon* című filmjének elemzése. A mozi a korszak kitüntetett tömegmédiuma, Fábri pedig kitüntetett alkotója, pályája zenitjén: a filmben feldolgozott téma tehát nem tekinthető periferikusnak a kádári nyilvánosságban. A film a hatvanas évek közepén készült, amely a múlt felé nyitás rövid korszaka volt a kelet-európai, közelebbről a magyar filmművészetben. Továbbá „holokauszt-filmről” van szó, pontosabban a vészkorszak emlékezeti jelentőségének egy sajátos megfogalmazásáról az Eichmann-per kapcsán, tehát a holokauszt-emlékezeti nyugati világban végbemenő kanonizálódásának és intézményesülésének kitüntetett fordulópontján. Végül a film bemutatása a velencei biennálén és nemzetközi recepciója lehetővé teszi fogadtatásának kelet-nyugati összehasonlítását.

SZEMBESÍTÉS A MÚLTAL: FÁBRI ALKOTÓI HITVALLÁSA A HATVANAS ÉVEKBEN

A hatvanas évek, különösen 1963 után, számos tekintetben a magyar filmművészet megismételhetetlen aranykorát hozta el. A kultúrpolitikai nyitás párosult az alkotók igényével a közéleti szerepvállalásra, a szerzői filmek kultusza a magas, sokszor közel milliós nézőszámmal: az országosan kiépült filmszínházhálózat mindenki számára elérhetővé tette a mozifilmet, és a terjedő televízió még nem fenyegette a mozi pozícióját (az 1960-ban 140 milliós éves nézőszám 1970-re 80 millióra apadt).⁹ A filmgyártásban a Rákosi-korszak, illetve a forradalmat követő „szanálás” után megkezdődött a decentralizáció és az átszervezés, megalakult a Mafilm és benne a négy önálló stúdió. A politikai rezsim kultúrához, közelebbről a filmművészethez fűződő viszonyában az előzetes kontrollt az utólagos cenzúra váltotta fel. A forgatókönyvek szigorú ideológiai ellenőrzése helyett a filmek előkészítésébe kevésbé szóltak bele, a félkész műveket viszont pótforgatások, jelenetek kivágása révén továbbra is ellenőrizték. A korszak alapvető sajátossága, hogy a rezsim bevonta a művészeket a tiltás és engedélyezés folyamatába, akik saját kritikai mozgásterük biztosítása érdekében az uralmon lévők stratégiáinak részleges stabilizálására kényszerültek.¹⁰ E párbeszéd feltételei és az alkukritériumai nem voltak lefektetve, az eseti megegye-

zések bizonyultak döntőnek. Bár a cenzúra műveket, nem pedig alkotókat érintett, az új kultúrpolitikából fakadó bizonytalanság, az érinthetetlen problémák ki nem mondott rendje, illetve az Aczél György nevéhez fűződő feudális-paternalista vezérlés jelentősen korlátozta az alkotói szabadságot és a szakma közéleti kritikai potenciálját. A hatalomnak való kiszolgáltatottságra jó példával szolgál a megkezdett, de el nem készült filmek sokasága, illetve hasonlóan tanulságos, a másik oldalról, a *Nehéz emberek* bemutatásának története.¹¹ Mégis, a hatvanas évek alaptapasztalata a nyitás. „Az engedélyezés körüli huzavonák korántsem ritkák (a *Tízezer nap*,¹² de még a *Hűsz óra* bemutatását is komoly csaták előzték meg; Kósa filmjét csak elkészülte után majd két évvel mutatták be), mégis feltűnő, hogy a korszakban egyetlen játékfilm sem került dobozba.”¹³ A film egyfelől a kádári konszolidáció legitimációs igényei miatt vált fontos „területté”, másfelől lehetővé tette a művészi kifejezés autonómiájára éhes alkotók szabadabb érvényesülését. E felállás jótékony következményei között említhetjük, hogy a filmgyártás volumene jelentősen megnőtt (míg 1956-ban 10 nagyjátékfilm készült el, 1959-ben 18, a hatvanas években évente átlagosan 20), továbbá, hogy az alkotói tér megnyílásával több rendezői generáció versengett a filmlehetőségekért, és széles műfaji spektrumban készítettek filmeket. Végül a hazai filmgyártás részévé vált a korszakban rendkívüli pezsgéssel és merész formai kísérletezéssel jellemezhető nemzetközi filmvilág vérkeringésének – ez a hatvanas éveket élesen elkülöníti mind a korábbi, mind a későbbi filmtörténeti korszakoktól.

A filmművészetet megtermékenyítő nyitás egyszerre volt politikai és poétikai. Egyfelől lehetővé vált közéleti, társadalmi problémákhoz hozzájárulni a film eszközeivel, másfelől a stílusok pluralizmusa alakult ki. A számvetési igényével fellépő, visszatekintő alkotások összevonják a történelemvizsgálatot az önvizsgálattal, és a múlt tanulmányozását a jelen megértésére

7 ■ Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton. Atlantisz, Bp., 2003.

8 ■ Jurij Lotman: Történelmi törvényszerűségek és a szövegstruktúra. Ford. Sztár Katalin. In: Sztár Katalin (vál., szerk.): *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*. Argumentum, Bp., 2002. 123–149. old.

9 ■ Varga Balázs: Párbeszédnek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Bp., 2004. 427–446. old.

10 ■ Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: Kisántal–Menyhért (szerk.): *i. m.* 116–138. old.

11 ■ A rendező Kovács András elbeszélésében lásd Molnár Adrienne (vál., összeáll.): *A „hatvanas évek” emlékezete. Az Oral History Archivum gyűjteményéből*. 1956-os Intézet, Bp., 2004. 111–113. old.

12 ■ Kósa Ferenc filmje, akárcsak Fábrié, a közelmúlt közéleti újraértékelésével foglalkozik, címében a történeti időintervallummal: a *Tízezer nap* az elmúlt harminc év, a *Hűsz óra* az utóbbi két évtized történéseire emlékeztet.

13 ■ Varga: Párbeszédnek kora, 431. old. A szerző Bacsó Péter *A tanú* című filmjének időleges betitítását 1969-ben már egy új filmtörténeti korszak előjeleként értelmezi.

használgák. Bár a szóban forgó analitikus történelmi drámák¹⁴ kiindulása realiztikus, jellemzően irodalmi művek adaptációiként készülnek el – mintegy a publikált irodalom legitimációs erőforrásait felhasználva az engedélyeztetésért folyó küzdelemben. A múltat megjelenítő adaptációk „a társadalomtudományok, illetve a politikai intézmények helyett nyúlnak feldolgozásra váró tabukérdésekhez, ezzel a művek esztétikai jellegétől nem független, ám annak határain túllépő, széles körű társadalmi vitát provokálva akkoriban”.¹⁵

Fábri Zoltán, az 1959-ben már kétszeres Kossuth-díjas rendező a Magyar Filmművész Szövetség elnöke lett, a tisztséget megszakítatlanul huszonkét évig töltötte be. Az 1955-ös *Körhinta* cannes-i Arany Pálma-jelölése óta nemzetközileg is számon tartották. Ugyanakkor 1960-ban leforgatott *Dúvad* című filmjét a Filmfőigazgatóság csak pótfelvétel elkészítését követően engedélyezte, amibe Fábri kényszerűen belement.¹⁶ A hatvanas évek elején legalább három forgatókönyv fiókban maradt.¹⁷ Mindegyik érzékeny politikai kérdéseket feszegetett: hidegháborús atomfegyverkezés (*11. parancsolat*), a Köztársaság téri párház 1956-os ostroma a védők szemszögéből (*Fekete karnevál*), és a hatalmával visszaélő pártelit (*Milyen madár volt?*). 1982-ben a *Filmvilágnak* adott interjújában e meghiúsult filmek közös jellemzőjeként azt emelte ki, hogy témáik „az akkori mának a drámai konfliktusfelvetései voltak”, és „feltehetőleg mindig olyan rétegeket, olyan dolgokat érintettek, amelyek érintése az éppen soros kultúrpolitika szerint nem volt kívánatos, nem volt célszerű”. Mindezt Fábri összefüggésbe hozza a történelmi tárgyú



Jelenet az *Utószezon*ból

filmek iránti vonzódással: „Mindezek hatására kialakult bennem egy reflex, hogy lehetőleg olyan témákat keressek, olyan művekben szóljak, amelyek a közelebbi vagy távolabbi múltban játszódnak, de alapjában véve mondanivalójuk – példázat formájában – a mához szól. Bizonyára kemény dolog, amit most mondani fogok, de miért ne mondjam egyszer ki? Ez a reflex törvényszerűen ki kell, hogy alakuljon, ha az embernek egyre-másra utasítják el szelíd, de könyörtelen szívósságú érveléssel a mával foglalkozó könyveit. A rendező kénytelen deferálni, mert filmet tőke nélkül csinálni nem lehet.”¹⁸

Fábri két nagy témája, a parasztság és a szabadságot korlátozó erőszak múltbeli kontextusba helyeződik a hatvanas évek filmjeiben. Előbbit példázza a *Húsz óra* (1965), utóbbit a *Két féldió a pokolban* (1961), a *Nappali sötétség* (1963) és az *Utószezon* (1967).¹⁹ Az

aktuális problémafelvetés áttételesen a múlt jelenre gyakorolt hatásaként vagy emlékezősként vetődik fel a filmekben: a hős szembesül múltbeli tetteivel a jelenben. Így például a *Nappali sötétség* főhőse arra kényszerül, hogy visszaemlékezzék 1944-re, amikor fiatal zsidó szeretőjét lánya személyi irataival igyekezett megmeníteni, nem tudva, hogy lánya részt vesz a kommunista ellenállásban, ezért keresik. Amikor szeretőjét lánya hamis papírjaival elfogják, a férfi végzetes morális választás elé kerül. A rendező megfogalmazásában a film a fasiszmus bűneinek utóhatásaival foglalkozik: „Kortársaim között nem kevés hordozza azokat a lelki sérüléseket, melyeket a fasiszta erőszak okozott benne és jöllehet éli, mint más a mai életet, mégis egész emberi tartását az a régi élményanyag szabja meg.”²⁰ Ez a hatás pedig a főhős múltidéző emlékeiben nyilvánul meg a filmben, és „lélekmarkos felelősségként” roncsolja az embert.

Fábri filmjeiben a szabadságot korlátozó erőszak az emlékezés révén lelkiismereti problémaként jelentkezik a jelenben. „A *Körhinta*, a *Hannibál tanár úr* után előbb ösztönösen, később egyre tudatosabban úgy választottam meg a témáimat, hogy valamennyiben a kiszolgáltatott ember – a történelem viharaiban saját helyét nehezen megfelelő kisember – győtrő konfliktusait s a vele szemben álló erőszak összefüggéseit elemezhessem.”²¹ Az emberi méltóságot fenyegető erőszak történelmi határhelyzeteire adott reakciók vizsgálata lett a téma, amelyhez minduntalan visszatekint. A *Nappali sötétség* kulcsmondata ez: „Gyűlölöm az olyan korokat, amelyekben az embernek szentnek, mártírnak vagy hősnek kell lennie ahhoz, hogy ember maradhasson.” Ahogy később az *Utószezon*ban is, a főhősnek olyan múltbeli bűnnel kell szembesülnie, amelynek elkövetéséről voltaképpen nem tehet: „ez az

14 ■ Uo.

15 ■ Gelencsér Gábor: Az emlék: más. *Filmvilág*, 1012. 8. szám, 34–37. old. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11160

16 ■ Varga Balázs: Filmirányítás és politika Magyarországon 1957–1963. Disszertáció, 2008. 106. lj. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargabalazs/disszert.pdf>

17 ■ Erről lásd uo.

18 ■ Zalán Vince: Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fábri Zoltánnal. *Filmvilág*, 1982. 2. szám, 10. old.

19 ■ Az *Utószezon*nal megszakad a történelmi múlt problémáit felvető mozifilmek sora: 1969-ben Fábri *Tótek*-adaptációját (*Isten hozta, őrnagy úr!*) és a *Pál utcai fiúkat* mutatják be. A hatvanas években bemutatott filmjei közül – az 1964-es *Vízvárosi nyár* című tévéfilmen kívül – egyedül a *Két féldió a pokolban* nem irodalmi adaptáció (a forgatókönyv Bacsó Péter és a rendező munkája).

20 ■ Kürti László: A *Nappali sötétség* után. *Filmkultúra*, 23. (1964. március–április), 116. old.

21 ■ Az emlékezés kényszere. Zsugán István interjúja Fábri Zoltánnal. *Filmvilág*, 1976. 14. szám. Kötetben: Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris–Századvég, Bp., 1994. 336. old.

ember önmagát is okolja azért a tragédiáért, melynek fő felelőse mégiscsak a kor volt.”²² A történelem teszi gyilkossá, hőssé vagy áldozattá az embert. A történelem e nagybetűs fogalmának nem sok köze van a szociológiai realitásokhoz, sokkal inkább a rendszereknek megfelelőjének tekinthető, melyek korlátozzák az egyén cselekvési szabadságát.

Ha nem egyszerűen a kádári konszolidáció ideológiájának visszhangzását halljuk meg Fábri fasizmusról szóló fejtegetéseiben, akkor egy mai szemmel szokatlannak tűnő emlékezetpolitikai állásfoglalásra bukkanunk. A kérdésre, hogy miről szól *Utószезon* című filmje, Fábri így válaszolt: „az abszolút gázságról, a legszönyörűbb inzultusról, ami a történelem fennállása óta érte az embert: a fasizmusról, amelyről joggal hittük, hogy az emberiség szörnyű traumája lévén, ha kiheverte, csak egyféleképpen értékelheti. S a világ hány pontján, hányféle formában ütögeti föl a fejét? Jogosult-e ezzel szemben közönyösnek maradnunk?”²³ Az emberen erőszakot tevő rendszer abszolút példaként a fasizmus olyan ősjelenetként fogalmazódik meg, amely a legkülönbözőbb formában ismétlődik a mindenkor jelenben („ha bárhol a világon egy-egy negatív történelmi fordulat új példákat produkál az emberellenes inzultusra, ott rendszerint a fasizmus az, ami a körülményeket determinálja”). A múlt megismétlődése elleni küzdelem fegyvere Fábri kezében az analízis: annak elemzése a legkülönbözőbb aspektusokból, hogy mit tesz a mindennapi emberrel a rendszerszerű erőszak olyan morális határhelyzetekben, amelyekben nincsen jó választás. Tanulságos ebből a szempontból, amikor az *Ötödik pecsét* kapcsán nyilatkozik a *Filmvilágnak*, az az újságíró felhossa a filmmel kapcsolatban a tíz évvel korábbi *Utószезont*. Fábri, miután kijelenti, nem „rokonítaná” a két filmet, válaszában végül mégis összeveti őket: „ez a film mégiscsak alternatívája az *Utószезonnak*, ami arról szólt, hogy a félelem légkörében minden emberből önvédelemből előbukkanhat a benne rejlő potenciális gyilkos. Ennek igazságát nagyon is fenntartom. Viszont remélem, igaz *Az ötödik pecsét* alternatívája is, amely viszont azt bizonyítja, hogy a bizonyos erkölcsi nívón gondolkodni képes ember minden, a saját élete mentésére vonatkozó előzetes spekuláció ellenére sem képes gyilkossá aljasulni...”²⁴ Fábri ars poeticája szerint a filmművészet nem abban az értelemben emlékeztet a múltra, ahogy az a mai emlékezetkultúránkban megszokott, a traumatikus múlttal való foglalkozás nem commemoratív.²⁵

A néptárs a történelmi erőszakot egy kitüntetett példája Fábriánál: az emberi szabadság és méltóság megkérdőjelezése a közösséghez tartozás megvonásával. A „faji kérdéssel” foglalkozó filmek közül elsőként a *Nappali sötétség*ben kezdett kísérletezni egy új formanyelvvel a kiszolgáltatottság emberi lélekre gyakorolt hatásának vizuális reprezentációjához.

Fábri, ha nem is idegenkedve, de mindenképpen óvatosan szemlélte a világ filmművészetébe berobbanó újhullámok formai kísérleteit. Előszeretettel hivatko-

zott a *Szerelmem, Hirosimára* (Alain Resnais, 1959) és a *8 és 1/2-re* (Federico Fellini, 1963) mint művészetét meghatározó filmélményekre: előbbire azért, „ahogy összekötötte a jelent a múlttal”, utóbbi pedig egyenesen az elmúlt évtizedek legjelentősebb filmjének nevezte. Ugyanakkor Alain Robbe-Grillet és Resnais 1961-es munkáját, a *Tavalay Marienbadban* már túl mesterként tartotta.

Fábirra döntően két szempontból hatottak a modern film formanyelvi megoldásai, és mindkettő összefügg a film közéleti szerepéről vallott felfogásával. Az időfelbontásos szerkesztés lehetővé tette, hogy az emlékezés rekonstruktív, asszociatív, nem lineáris szerveződését filmre vigye, és ezáltal elkerülje a kronológiát: „a filmdramaturgia újszerű módszere, mellyel a művész lehetőséget kap, hogy mindenféle technikai bűvészkedések nélkül közlekedjen az idő különböző síkjaiban” – emeli ki az utóbbi tíz év formai újításából a *Nappali sötétség* kapcsán.²⁶ A másik döntő fontosságú formai megoldásnak a tudati folyamatok kivetítése bizonyult, amely az „emberen belüli világot, problémákat, konfliktustömeget a maga komplex mivoltában, teljes bonyolultságában hozza felszínre”.²⁷ Szembenézés-filmjeiben a múlt az egyén emlékezeti tudati folyamataiban válik jelenvalóvá, és felidéződnek az egykori történelmi határhelyzet morális dilemmái. Így a szembenézés alanya nem a társadalom, a nemzet vagy valamely más csoport. Az emlékeztetés ebből fakadóan nem azt jelenti, hogy felidézi a múltbeli traumatikus történetet úgy, ahogy az megtörtént, hanem a kisémberekre gyakorolt tartós hatását vizsgálja. A szembenézés közéleti jelentősége pedig abban rejlik, hogy segít felkészülni az eljövendő történelmi határhelyzetekben a helyes döntés meghozatalára. Ez a gesztus sokkal közelebb áll a hagyományos értelemben vett

22 ■ Kürti: i. m. 116. old.

23 ■ Nemeskürty István: *Fábri Zoltán – a képkalkáló művész*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1994. 165–166. old.

24 ■ Zugán: i. m. 336. old.

25 ■ Vö. Todorov megkülönböztetését a „szó szerinti” és a „példaszerű” emlékezés között. Tzvetan Todorov: *Az emlékezet hasznáról és káráról*. Napvilág, Bp., 2003.

26 ■ Kürti: i. m. 117. old.

27 ■ Bíró Yvette (szerk.): *Egy gondolat igézetében. Fábri Zoltánnal Szabó István beszélget. Filmkultúra, 1965–1973. Válogatás*. Századvég, Bp., 1991. 25. old

28 ■ Uo.

29 ■ Idézi Tüskés Tibor: *Rónay György*. Akadémiai, Bp., 1988. 172. old.

30 ■ Rónay György: *Napló*. Magvető, Bp., 1989. 671. old.

31 ■ *Az Utószезon* online megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=oPKmnp0-qcM> (utolsó letöltés 2013. október 8.)

32 ■ Lásd pl. a főtéri jelenetet a magnéziumgyár felrobbanásakor, 211. skk. old.

33 ■ Lásd pl. a jelenetet, amelyben Kerekes „bevallja” tettét szeretőjének, 319–320. old.

34 ■ A filmben jelentéktelennek ábrázolt társasághoz hasonlatos csoportosulásokat a politika az állambiztonsági szolgálatokon keresztül nagy erővel figyelte meg, és tett kísérletet a felbomlasztásukra. Ennek tükrében igen figyelemre méltó utalás hangzik el a filmben a letűnt, ellenséges rendszer prominensei leszármazottainak visszakapaszkodására: a filmbeli spontán „tárgyalásra” egyikük Rabatban tartózkodó diplomata fiának üresen álló házában kerítenek sort.

történeti tanulságok levonásához, mint a ma uralkodó megemlékezéshez. A múlt és a jelen kapcsolata mindvégig büntudati probléma. Mindez nem jelenti, hogy Fábri szembenézés-filmjei nélkülöznek a szociológiai referenciákat: az emberek erőszakos megnyomortításának a múltbeli esemény jelenbeli tovább élése révén közéleti aktualitása van. Fokozottan igaz ez az *Utószezonra*, amelyben a Horthy- és a nyilas rendszer jelenben ragadt anakronisztikus figurái játsszák el a történeti igazságtétel rítusait. Fábri összegzésében: „Én éppen annak érdekében csinálom filmet, hogy az ember emberhez nem méltó kiszolgáltatottsága ellen emeljek szót.”²⁸ Mindezt remekül példázza az *Utószezon* csakúgy, mint az *Ötödik pecsét*: a közéleti film el akarja érni, hogy a néző átélje a filmre vitt lelkiismereti problémát, és folytasza a filmvászonon elkezdett szembenézést a múlttal.



Jelenet az *Utószezon*ból

FILM A HOLOKAUSZTRÓL ÉS AZ EMLÉKEZÉS RŐL

Naplója tanúsága szerint Rónay György 1960 júniusában tűnődött el először egy „kispolgári Eichmann-ügy” megírásának lehetőségén. A kezdetben *Nincs irgalom* munkacímen emlegetett regény számos tekintetben írója személyes múltbeli tapasztalatain alapul. Balatonbogdány mintája Szárszó, Z. városé, ahol a főhős Kerekes Kálmán 1944-ben az Ezüst Sas patika segédeként dolgozik, Baja. Hohl Péteré, a város nyilas rendőrkapitányáé pedig Endre László, akiről Rónay megjegyzi: „éppen eleget láthattam diákéveim során, gödöllei főszolgabíró korában.”²⁹

A regény azzal kezdődik, hogy Kerekes Kálmán amúgy sem nyugodt lelkiismeretét felbolygatják a jeruzsálemi per hírei: felébred az éjszaka közepén, azt hiszi, érte jönnek. Elkezd gyűjteni a bizonyítékokat az immár egyre valószínűbb, közelgő tárgyalására. „Nem emlékezés lesz – jegyzi föl Rónay a naplójába –, hanem részben a hős önigazolása, védekezési terve a vélt bírósági tárgyalás előtt – a jelenben aktuálisan és hitelesen (nem pusztá írói fogásként) az élő múlt.”³⁰ Az időkompozíció ennek megfelelően nem lineáris, a szövegben gyakoriak a jelöletlen váltások a három idősíknál (1944, 1946, jelen) között.

A film³¹ megtartja Rónay alapötletét, amely azt a kérdést feszegeti, miképpen volt lehetséges, hogy az emberek tétlenül nézték végig a katasztrófát. Nem az áldozatokról, és nem is az elkövetőkről van tehát szó, hanem a néma cinkosokról, a tételes törvények szerint nem büntethető elkövetőkről. Az önváddal viaskodó főhőst az ügyesség elzavarja, a regényben még az egyházi hatalom is feloldozza. Az árulás kényszer hatá-

sára történik meg, feltételes megfogalmazása pedig („Hacsak Szilágyiék nem zsidók...”) a bűn mindennapiságára, már-már bagatell mivoltára utal. Szembetűnőbbek azonban a különbségek a két alkotás között. Míg a regény voltaképpen a tehetetlen tanúról szól, aki nem lát,³² és képtelen az elbeszélésre,³³ a film alkotói az emlékezést állították a középpontba.

Fábri filmjét azokon a viszonyokon keresztül érdemes megközelíteni, amelyeket a filmszöveg elemei,

illetve a befogadói folyamat szereplői között létesít. A múlt jelene és az emlékezés közötti ellentét az szereplők közötti viszonyokban érhető tetten. A régi világ jelképes szereplőjéhez képest Kerekes emlékezés-kálváriája a hatvanas évek jelenében itt ragadt panoptikumfigurák háttérében rajzolódik ki. A kisvárosban megrekedt, a hatvanas évekre megöregedett zárványcsapat teljesen ártalmatlanul éli nem túl változatos életét.

A jelenhez a napi híreken keresztül kapcsolódnak, különben egymás megréflálásával igyekeznek elütni azt a kevés időt, ami még jut nekik.³⁴ Hohl Péter, a város egykori rendőrkapitánya leülte a büntetését, és nyugodtan él benzinkutaként (a regényben eltűnt 1944-ben). „Te, mikor is találkozunk utoljára, kilencszáz negyvennégyben?” – kérdezi ártatlanul Kerekestől a Bendegúz étteremben, az árulás helyszínén, majd miután a megpróbálja lepiszogni: „Mi az isten van veled, mit pisszogsz folyton?”, Zorkay Strób Alfréd, a nyugalmazott kúriai bíró minden átmenet nélkül levezeti a rögtönzött „tárgyalást”, amelyben Kerekes a vádlott, Dezső pedig, akiről egy ponton kiderül, hogy valójában Drasitz Drapp Rudolf tábornok, a „déli front” legendás hőse, a lehető legnagyobb természetességgel veszi át a parancsnokságot. A régi világot jelképezi még Bonta egykori államtitkár és Sodits, aki tanár volt. Ez a szereplőgárda sem egyöntetű, hiszen közöttük a korábban zsidóként üldözött Laufer Henrik volt lókereskedő mégiscsak a realitást, a múltba való emlékezést képviseli. Az üldözéses jelentben például, amikor kocsival a vonaton a városba tartó Kerekes után hajtanak, az őket üldözővel („a férfi a Volgában”) kapcsolatban a pavlovi reflexeket emlegeti és a családtagjait, akiket elégették („Gázt bele, Dezső!” – halljuk Laufer pusztába kiáltott szavai után). Illetve a tárgyalás során, amelyben Laufer ügyész-vádló szerepe az emlékezést képviseli a múlt jelenével szemben.

Magával az emlékezéssel is ellentétező foglalkozik a film, amely ebből a szempontból két részre osztható. Az elsőben, a nyugdíjas-tréfa kiváltotta lelkiismeret-furdalástól hajtva Kerekes 1944 óta először

a tett színhelyére, a városba utazik, hogy megtudja, mi történt az általa feljelentett egykori munkaadóival, Szilágyiékkel. A múlthoz fűződő viszony ebben a jelenetsorban a vágyak vezérelte emlékképek és fantáziák asszociációs kapcsolataként jelenik meg. A briliáns filmnyelvi megoldások sokasága közül elég csak arra utalni, ahogy vágy és ellenállás összjátékaként Kerekes térben megközelíti, kerülgeti a patikát, amelynek ajtaja, a múlt és jelen közötti határt jelképezi, átlépését pedig a kinyitását jelző csengettyűhang jelzi. Az emlékezés rekonstruktív természetére utaló dramaturgiai megoldást, hogy Kerekes jelenbeni megjelenésével kerül vissza a múltba, a róla készült, a tréfát űző öregek által osztogatott fiatalkori fénykép hangsúlyozza. Az emlékezés az egyén belső lelki világában zajlik, fantáziákkal, vágyképekkel összekapcsolódva. A film második részében eltérő szerepet kap a múlt reprezentációja, immár az elbeszélése a főszerep, illetve az újrajátszása. A tárgyalás filmes megjelenítése ennek megfelelően különbözik a korábbiaktól, a világítás és a kameramozgás játszik döntő szerepet. A tárgyalást Kerekes kéri maga ellen, és követeli, szembesítsék Hohl Péterrel. Az értetlen öregurak nagy nehezen kötélnek állnak. A kimerültség és az alkohol megteszi a hatását. Kerekes vallomást tesz, azonban Hohl nem bizonyul partnernek a szembesítés során, és tagadja, hogy zsarolta volna a patikussegédet annak idején. Holttest hiányában a bíró nem tud mit kezdeni a gyilkosság önvádjával: „Mi az, egy hacsak? Egy semmi! Egy röhej!” A felmentő bírói ítéletre Laufer szembesíti az öregeket az igazsággal: „Tudják, mik maguk? Cin-kosok! Gyilkosok!” Lényeges, hogy Laufer vádbeszédére a mintha-bírószági kontextuson kívül kerül sor: immár nemcsak Kerekes, hanem a többiek is a vádlott szerepét kapják. Ennek megfelelően Laufer már nem a vád képviselőjeként, hanem szemtanúként, mindenkihez beszél. A helyszín szigorú térbeli felosztása, a bíró, a védelem és a vád az asztalnál, velük szemben a vádlott és az ő, a kisszobában a tanú, felbomlik. A jelenet azzal fejeződik be, hogy Laufer a „filctalpak, a szappanok és a lámpaernyők nevében” halált kér „ezért a hacsakért”.

Az *Utószezon* voltaképpen „holokauszt-film”. Ezt nem egyszerűen a katasztrófa zsidó tragédiaként való történetbe foglalása, hanem mozgóképi reprezentációja támasztja alá. Utóbbira Fábri két stratégiával is él. Az egyik archív felvételek felhasználását jelenti. Az *Utószezon*ban a holokausztot megjelenítő archív képsor világosan elhatárolódik a többitől. Kerekes a moziban látja, az Eichmann-perről szóló, *A vádlottak padján!* című híradó-tudósításként. Pseudotudósításról van szó, hiszen a magyar híradók a perről csak tárgyalótermi képek közvetítésével tudósítottak.³⁵ Ezek fogják közre az Alain Resnais *Éjszaka és köd* című 1955-ös filmjéből származó, bevagonírozásról, koncentrációs táborról, foglyokról, csonttá aszott tetemekről, krematóriumról és tömegsírról készített egykorú felvételeket. A narráció, amelyből megtudjuk, hogy „a náci tömeggyilkos a magyarországi zsidók elpusztításáért is felel”,

minden bizonnyal szintén Fábri és munkatársai műve. A pseudotudósítás olyan film a filmben, amely szerzői holokauszt-feldolgozásként fogható fel. E reprezentációs stratégia szerint a valós idejű mozgóképes felvételek hitelesen közvetítik a valóságot.

A másik reprezentációs stratégia szervesen illeszkedik Fábri filmművészetébe, korábbi filmjeiben is szerepet kapott az erős töltésű, expresszív montázsok alkalmazása különféle víziójelenetekben. Az *Utószezon*ban példa erre Bernát atya fellinis jelenete, amikor Kerekes a léggömbben képtelen meggyónni bűneit, és madártávlatból látjuk, ahogy Hohl Péter parancsára bevagonírozzák a sárga csillagot viselő embereket, köztük Szilágyiékát. Jellemzőbb azonban a Kerekesnek a tárgyalás éjszakáján álmodott vízióját bemutató jelenetsor, amelyben Laufer vezetésével Szilágyiék holttestének keresésére indul. Az álmokkompozícióban Kerekes maga is áldozatként szerepel: kabátján sárga csillaggal kutatja Szilágyiékát a Laufer vádbeszédében emlegetett 666 666 halott és a lámpaernyők között, majd a gázkamrajelenetben szappannal a kezében maga is a „zuhanyra” váró meztelen áldozatok közé kerül. A stilizált gázkamrajelenet, amelynek legfőbb eleme az a telefonfülkésor, amelyben az Eichmann-perről szóló tudósítást követően látjuk Kerekest, amint a telefonkönyvben egykori munkaadói után kutat, hangsúlyozottan stilizált, és kerüli a realista ábrázolást. Ez a reprezentációs stratégia a pokol metaforáján keresztül igyekszik megjeleníteni a vészorszakot.

Fábri filmje tehát két javaslatl is él a vészorszak megjelenítésére. Bár hangsúlyozottan holokauszt-

35 ■ Köszönjük ennek megállapításában Messina Györgyi MTVA-főmunkatárs segítségét.

36 ■ Rónay: *i. m.* 723. old.

37 ■ Idézi Nemeskürty: *i. m.* 170. old.

38 ■ *Uo.*

39 ■ Gombár János (szerk.): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Mókép, Bp., 1987.

40 ■ Ezek többsége megtalálható a Magyar Nemzeti Filmtézetben őrzött Fábri-dossziében.

41 ■ Fenyő István: Egy hónap – négy új magyar film, *Kortárs*, 1967. 5. szám, 830–835. old.

42 ■ *Esti Hírlap*, 1967. február 22. A *Népszabadság* is stílusproblémaként kezeli, illetve nehezményezi, hogy áttételesen, belemagyarázásokkal kapcsolódik csak a film amúgy is túlterhelt tematikájához. Lásd még: *Filmvilág*, 1967. március 1.; *Új Ember*, 1967. március 5.; *Heves Megyei Népszás*, 1967. március 5.

43 ■ Almási Miklós: Milyen film az *Utószezon*? Egy műfaj és egy vita margójára. *Kritika*, 1967. május–június, 3–7. old.

44 ■ *Uo.*

45 ■ Létay Vera: *Utószezon. Népszabadság*, 1967. február 26.

46 ■ Fenyő István írása, *Kortárs*, 1967. 5. szám.

47 ■ Gyertyán Ervin: *Utószezon. Filmvilág*, 1967. március 1.

48 ■ Hegedűs Zoltán: A bűntudat komédiája. Néhány szó az *Utószezon*ról. *Látóhatár*, 1967. április.

49 ■ Márkus László: *Utószezon. Új magyar film. Népszás*, 1967. március 5.

50 ■ B. Nagy László: Az önvizsgálat zsákutcajában. *Élet és Irodalom*, 1967. február 25.

51 ■ Kis Tamás: Jellem, bűn, bűntudat. Rónay György: *Esti gyors* – Fábry Zoltán: *Utószezon. Világosság*, 1967. május, 299–302. old.

52 ■ Almási: *i. m.* 3–7. old.

53 ■ Örkény István: Tragikomédia a bűnről és a bűnhődésről. *Filmkultúra*, 1967. 1. szám, 29. old.

ként konstruálja meg az interjúban csak fasizmus-ként megnevezett „abszolút gázságot”, nem ábrázolja egyedi, mással össze nem hasonlítható létélményként az emberi méltóságon tett erőszakot egyéb formáihoz képest. Ezt támasztja alá Kerekes karakterének ellenpontja, a regényből teljességgel hiányzó Vörös Nő, aki szintén a maga büntudatos kálváriáját járja. A figurát, amely hidegháborús atomkatasztrófa áldozatát hivatott megjeleníteni, nem sikerült maradéktalanul hitelesen a dramaturgia részévé tenni, ám ez mit sem változtat az alkotói szándékon, amely a történelmi erőszak emlékezeti reprezentációja mellett annak egy „kortársi” változatát is megjeleníteni törekedett.

Rónay a regényben megadja a kegyelemdőfést a lélek bomlasztó paranoiáig jutó főhősnek, Kerekesnek, aki az esti gyorsvonat elé veti magát. A könyörtelenül tragikus végkifejletre maga az író is utal naplójában a kötethez róla készített fényképpel kapcsolatban: „ha ezt teszik az *Esti gyors* elé, kellő szigorral nézek majd az olvasóra. Kissé alattomosan, mint aki mindenre képes. Legalább elhiszik, hogy én löktem a vonat elé Kerekest.”³⁶ Az *Utószezon* megtekintése után Fábrihoz írt levelében arról számol be, hogy a megfilmesítéssel kapcsolatban leginkább a befejezéstől tartott. „Az utolsó kockák egy lehetetnyi eljárászással a végigvitt »vonaltól« és könyörtelen keménységtől megadhatták volna, hacsak hangulatilag, egy mozaik erejéig is azt a feloldást, amit én a regényben nem adtam és nem akartam megadni ennek a szerencsétlen Kerekesnek. De nincs feloldás és ez így nagyon jó és ismét nagyon bátor művészileg is. Vigyék magukban a nézők ezt a föloldozatlanságot, a Kerekes büntudatát, vagy legalább a Kerekes büntudatának a problémáját. Ha másképp nem, egy éjszaka erejéig, amikor kénytelenek lesznek az egészet végig gondolni és tudomásul venni, hogy nem »játékfilmet« láttak (nem játék ez!), hanem fölszólítást kaptak arra: nézzenek egyszer szembe azzal, amit tettek vagy amit nem tettek – »hacsak« le nem mondanak emberségükről.”³⁷ Valóban, a film nem ad feloldást: az első képkockával ér véget, kezdődhet tehát előlről, immár a vetítő termet elhagyó nézőkben.

VITA-FILM

Fábri úgy emlékszik 1994-ben, hogy Aczél felháborodott a filmen: „Meg vagytok ti örülve? Hogy lehet egy ilyen filmet csinálni, mint amit most a Fábri csinált! [...] Egy ilyen országban, ahol a fasiszta gondolkodásnak a maradványai ilyen virulensen élnek! Hogy lehet ezt itt bemutatni?” Következésképpen a forgalmazást visszafogták.³⁸ Akárhogy is, az *Utószezon* „csupán” 397 ezren látták, szemben a *Húsz óra* 1 millió 52 ezres vagy a *Nappali sötétség* 768 ezres nézőszámával.³⁹

A kritikai fogadtatás mindenestre rendkívül beszédes. Az általunk fellelt 35 hazai sajtóbeszámoló⁴⁰ egyöntetűen természetesnek veszi a témaválasztást. Egyedül Fenyő István jegyzi meg a *Kortársban* megjelent cikkében, hogy „valami diszkrét hallgatás, kényszeredett tapintat veszi körül az antiszemitizmus

problémáját évtizedek óta”.⁴¹ Az *Utószezon* a kritika számára logikus folytatásként problémamentesen illeszkedik a Fábri-életműbe, így a Vörös Nő „gondolatilag indokolt, de dramaturgiailag nem a legszerencsésebben megoldott figurája”⁴² által felvetett kérdéseket is stílusproblémaként tárgyalják. Ugyanakkor, a film megosztotta a kritikusokat. Almási Miklós⁴³ megállapítása, hogy ez a film vitát provokál, és ahelyett, hogy választ adna, „csak arra kényszerít, hogy a filmmel való »közelharcban« ki-ki magában tisztázza saját megoldását”,⁴⁴ a kritikus-nézőkre is áll. E helyütt nem tárgyaljuk az *Utószezon* kapcsolatos esztétikai vitákat a groteszk hangvételtől (elidegenít vs. alátámasztja a mondanivalót), illetve a formanyelvi eklektikáról (nemzetközi mesterek másolása vs. szerzői bravúr). Itt most a múlt bűneiről, illetve a holokauszt-reprezentációkról kiváltott nyilvános vita az érdekes.

A vita tétje az volt, hogy a film felmenti-e, vagy éppen ellenkezőleg, felelősségre vonja a Kerekes megtestesítette magyar átlagembert. Bűnös-e az egykori tanú?⁴⁵ Lehetséges, hogy a kisember felelősségét abszolutizálva „a nem annyira bűnös, mint gyáva emberek” lelkiességét „a jóvátehetetlenség mítoszával köríti”, és ily módon megfosztja a nézőt a megtisztulástól, ami viszont az etikai elvek torzulásához vezet?⁴⁶ Az a kérdés is felmerül, hogy mennyire hiteles, hogy az egykori bűnöst az egykori főbűnösök ítélik el,⁴⁷ akik a tárgyalás során immár nem „gyermekded kedélyű nyugdíjasok”.⁴⁸ Hol húzódik az egyéni és a kollektív felelősség közötti határ?⁴⁹ A felmentéspártiak legkarakteresebb szószólója B. Nagy László, aki az *Élet és Irodalom* hasábjain felháborodva tette fel a kérdést: „[F]ogadjuk el tán tragikus vétségnek a legközségesebb pipogya árulást? Vágjuk le Júdást a maga csomózta kötélről, csak mert szenved szegény? Vagy higgyük, hogy egy vétlen szinte reflexszerűen kiejtett szócska az eichmanni gonosztettekkel párhuzamosítható? És minden túlélő kannibál?”⁵⁰ Kis Tamás szerint a „tucat-vétkeket” megjelenítő „Kerekes vétke jogilag minősíthetetlen, de erkölcsileg menthetetlen”, és a film alkotóinak egyértelműen állást kellett volna foglalniuk bűnösségét illetően.⁵¹ Ugyanakkor Diószegi András szerint Fábri filmje vádol „önkéntelen elkövetett bűneiért, cselekedetért, amelyek önmagukban nem voltak bűnök, csak következményeikben, a meg nem gondolt gondolatokért, s egyáltalán azért a passzívításért, amely hagyta, hogy az történhessen, ami történt”.⁵² A film Örkény István szerint is „a potenciális bűnöst kereste, azokat a nem-tudatos ösztöni erőket akarta napvilágra hozni, amelyek mindenkiben, kivétel nélkül, lappangó cinkosai voltak a fasizmusnak”.⁵³

Az archív felvételeket a korabeli recepció egyetlen, a „dokumentumfilmek megrázó kockáiról”⁵⁴ tett említéstől eltekintve szó nélkül hagyta. Kizárólag a gázkamravízió foglalkoztatta a recenzenseket, akiket ez a holokauszt-reprezentáció végletesen megosztott. Az elítélő kritikák azért marasztalják el a jelenetet,

mert az ábrázolhatatlant akarja reprezentálni. Földes Anna megfogalmazása szerint „az ábrázolhatatlannak a film vásznán való ábrázolása”, azaz „a haláltábor poklának vászonra kényszerítése” sem művészig, sem emberileg nem elfogadható;⁵⁵ Fenyő István szerint „a deportálás és a gázkamrák szörnyű valóságának nincs, nem is lehet költőisége. Az embertelenségnek ezek a képei ugyanis megalázzák a művészetet, még inkább az egykori áldozatok emlékét.”⁵⁶ A visszatetszést az váltja ki, hogy az archív felvételek referenciális hitelességéhez képest a színészek, illetve statiszták elsősorban testi reprezentációja nem képes valósághű benyomást kelteni, sőt izléstelen. Ennek megfelelően B. Nagy a „jól szituált statisztéria meztelen revűjéről” ír,⁵⁷ a *Zalai Hírlap* kritikusa pedig „sokkal inkább nudista fürdőzőket, mint gázkamrába hurcolt, meggyötört halálraitélteteket idéző jelenetsorról” számol be.⁵⁸

Mai szemmel szokatlanabbak a gázkamravízióról alkotott elismerő vélemények. Az *Esti Hírlap* „emlékezetesen egyszerű képsorként” tartja számon,⁵⁹ míg a *Film Színház Muzsika* szerint „a képi víziók kiváltóképp borzongató hitelességgel jelennek meg ebben a foto-grafálási stílusban”.⁶⁰ „A holtak birodalmában lepergő, festőien szép képsort” emleget az *Új Ember*, illetve, hogy „[s]tílustörés a gázkamra-jelenet nyers naturalizmusa az álombeli környezetben”.⁶¹ A *Látóhatár* azt hangsúlyozza, hogy a film „nem ad érzelmi töltést annak az erkölcsi mondanivalónak, amelyet okosan, szépen szuggesztíven megfogalmaz”.⁶² A *Dunántúli Napló* a „fantázia-szülte, nyomasztó lámpaernő-jelenetet” dicséri, amely „félelmetes újszerűséggel jelezte a fasiszmus embertelenségét”.⁶³ A *Fejér Megyei Hírlap* a hitelesség mellett a jelenet dramaturgiai szerepét is méltatja: „S amikor már szinte fizikai fájdalmat érzünk, Fábri kegyetlen őszinteséggel, nagyszerűen megkomponált vízióssal, a gázkamrák rettenetének hiteles felvonultatásával, a »lámpakészítő műhely« beágásával a mártírok százazreinek nevét őrző márványlaperdőbe taszítással belemarkol ideg-szálainkba és lelkiismeretünkbe.”⁶⁴

A korabeli külföldi sajtó egyöntetűen dicséri a filmet,⁶⁵ viszont eltekintve egy-egy félmondatról, alig foglalkozik a lelkiismeret, a bűntudat kérdéseivel, illetve a holokauszt reprezentációjának problémájával. A Cineforum 67 elnevezésű díjat az *Utószézon* „az emberséget, jó ritmusú és fantáziadús nyelvezetért, amelyben a groteszk nem közömbösíti az emelkedettséget és az egyéni felelősségről tett szép vallomását, az erőszak és türelmetlenség elleni állásfoglalásért” kapta.⁶⁶ Külföldön a film sokkal inkább botrányt, mint vitát kavart, miután Izrael kifogásolta, hogy a főszereplőt Páger Antal játszotta, akit Fábri védelmébe vett azzal, hogy „a hatóságok megelégedésére tisztázta magát”.⁶⁷ A *Variety* című újság a filmet a „magyar Jud Süssnek”⁶⁸ nevezte, és kiemelkedő szerepet tulajdonított Págernek azon közhangulat kialakításában, amely némán asszisztálta végig a zsidók deportálását. Botránynak minősítette a film részvételét a nemzetközi filmfesztiválon, és a kádári szocializ-

mus cinizmusának azt, hogy Páger az *Utószézonban* főszerepet kaphatott.⁶⁹

Az *Utószézon* korabeli fogadtatása jól mutatja, hogy a hatvanas évek közepére még nem kanonizálódott a holokauszt képi reprezentációja, így a katasztrófa hiteles ábrázolásának lehetőségei is számosabbak voltak. Míg Nyugaton a filmet a holokauszt megjelenítésének legitim változataként értékelték, Magyarországon a múlttal való szembenézést provokáló alkotásként tartották számon. A nyugati kritika sem a főszerepet játszó színész művészi teljesítménye, hanem személye ellen irányult.

PÁGER ANTAL ÉS KERESK KÁLMÁN

A háború alatti keresztény-nemzeti kurzus, illetve a nyilas uralom alatt kompromittálódó és 1944-ben külföldre távozó, majd végül Argentínában letelepedő Páger Antal „önkéntes” hazatérésének terve 1955 januárjában született meg a Belügyminisztériumban. „Páger Antallal azzal a céllal foglalkozunk, hogy önkéntes hazatérésre bírjuk. Páger Antal Magyarországon igen közismert személy volt. A hazatérése és a megfelelő formában való szerepeltetése jó propaganda volna számunkra a külföldön élő fasiszta emigráció elleni harcban.”⁷⁰ A BM-ben és feltehetően a pártvezetésben is azzal számoltak, hogy Páger hazacsábításával nemcsak a fasiszta emigráció gyengülne meg, hanem a Magyar Népköztársaság reputációja is növekedne, és a kiváló képességű színész jelenlétével további művészi és propagandasikerek is valószínűsíthetők. A BM által bevont személyeken keresztül folytatott, sokszor kicsinyes alkudozás után a felek végül megegyeztek, és a „felheccelt zsidók” bosszújától tartó színész⁷¹ 1956 augusztusának utolsó napjaiban megérkezett Magyarországra.

54 ■ Páll Géza: *Utószézon*. Magyar film a bűnről, amely jogilag „tisztta”. *Kelet-Magyarország*, 1967. március 15.

55 ■ Földes Anna: *Utószézon*. *Nők Lapja*, 1967. március 25.

56 ■ Fenyő: *i. m.*

57 ■ B. Nagy László: Az önvizsgálat zsákutcájában. *Élet és Irodalom*, 1967. február 25.

58 ■ A. J.: Gondolatok egy filmbemutató kapcsán. *Zalai Hírlap*, 1967. március 5.

59 ■ Bernáth László: *Utószézon*. *Esti Hírlap*, 1967. február 22.

60 ■ Illés Jenő: *Utószézon*. A bűntudat filmje. *Film Színház Muzsika*, 1967. február 24.

61 ■ Bittei Lajos: *Utószézon*. *Új Ember*, 1967. március 5.

62 ■ Hegedűs Zoltán: A bűntudat komédiája. Néhány szó az *Utószézonról*. *Látóhatár*, 1967. április.

63 ■ H. E.: *Utószézon*. Új magyar film. *Dunántúli Napló*, 1967. február 26.

64 ■ Kátay Antal: *Utószézon*. *Fejér Megyei Hírlap*, 1967. február 25.

65 ■ Lásd *L'Orà Palermo*, 1967. augusztus 30.; *Il Tempo Roma*, 1967. augusztus 30.; *La Tribuna de Genève*, 1967. augusztus 31. (Georges Bratschi). Idézi Nemeskürty: *i. m.* 172–173. old.

66 ■ Zay László: Több kitüntetést kapott az *Utószézon* Velenében. *Magyar Nemzet*, 1967. szeptember 9.

67 ■ *International Herald Tribune*, 1967. augusztus 30. (Thomas Curtis). Idézi Nemeskürty: *i. m.* 172. old.

68 ■ Wilhelm Hauff *Jud Süß* című regényéből a náci propaganda minden idők egyik legantiszemitább filmjét készítette el.

69 ■ Israel Incensed by Nazi-Tainted Venice Film Entry. *Variety*, 1967. augusztus 23.

A sajtóreakciók típuszólama szerint jó, hogy Páger visszatért, mert képességeit a honi közönség javára csillogtathatja, de viselkedjen szerényen, és dolgozzon keményen. Mindenki, a sajtó is – mondják a sajtó képviselői! – maradjon csendben, nem kell nagy csinadrattát csapni körülötte.⁷² Az újságok felháborodott olvasói leveleket kaptak,⁷³ az ügynöki jelentések valóságos elégedetlenségi hullámról számoltak be. „Az általános hangulat igen rossz. Nem helyeslik, hogy Páger Antalt az állam minden felelősségrevonás nélkül hazaengedi, ugyanakkor Páger fölényes nyilatkozatot ad és a színházi szerződések között válogat.”⁷⁴ Ráadásul a művészvilág szintén Páger félelmeit igazolta, miközben Major Tamás és Horvai István színigazgatók szerződési ajánlattal keresték fel, az okkal vagy ok nélkül haragos és irigykedő szakma nem akarta befogadni a semmiből hirtelen felbukkant riválist.

A „Páger-láz” tanulságait az egyik nyomozó két héttel a színész érkezése után a következőképp foglalta össze: „A Páger-ügy bizonyítéka egyrészt annak, hogy a 44-es cselekmények tettese vagy szellemi szerzői változatlanul ellenszenvesek a társadalom széles köreinek, éspedig nem csak

a zsidóságnak a szemében.” Az indulatok elértek egészen a pártvezetésig, így az amnesztiarendelet kapcsán a Politikai Bizottság is foglalkozott a kérdéssel – és visszakozott: „A PB határozatot hozott, hogy a túlzott ígéreteket nem lehet végrehajtani. Páger Antal főszerepet nem kaphat, csak közszerepet adhatnak neki. [...] Anyagi vonatkozásban Páger feleségének a megígért havi összeget nem lehet folyósítani, Págernek nagyobb összeget nem lehet adni. A villáját illetően

[...] amennyiben nagyobb nehézségbe nem ütközik, azt vissza lehet adni, de tatarozását, bebútorozást nem vállalhatjuk.”⁷⁵

Páger antiszemitizmusa mit sem változott, de kénytelen volt reménykedni, hiszen önkéntes hazatérte után még egyszer nem emigrálhatott. Szerencséje volt, a forradalom kitörése az ő érvényesülésének kedvezett. Passzív maradt, és 1957-ben, a nagy színészegyéniségeket – Besenyei Ferenc, Darvas Iván, Mensáros László, Sinkovits Imre stb. – közéleti szerepvállalásuk miatt időszakosan nélkülözni kényszerülő, újjászerveződő szakmában előbb mellék-, aztán főszerepeket is kapott. Rövidesen az egyik legjobban foglalkoztatott filmszínész lett, az *Utószezon* forgatásáig kb. 80, utána még 90 filmben

szerepelt. Bár kollégái nemegyszer méltatlankodhattak, hogy például „Páger olyan bornírt módon osto-ba fasiszta, hogy már csak röhög rajta mindenki”,⁷⁶ művészetét a szakma és a politika magasra értékelte. 1963-ban kiváló művész lett, 1964-ben a Cannes-i filmfesztiválon a legjobb férfialakítás díját vehette át, majd 1965-ben megkapta a Kossuth-díjat is.

A rezsimnek Páger hazatérése körüli machinációi nem hagynak kétséget afelől, hogy szerepeltetésének legitimációs céljai voltak. Az alku szerint Páger tehetségéért cserébe a rendszer érvényesülési lehetőségeket ad és védelmet a személye elleni jogos-jogtalan támadásokkal szemben. Lényeges, hogy nyilvánosan elmaradt mind Páger részéről az egyébként társadalmilag elvárt felelősségvállalás, mind a rendszer részéről a megbocsátás, felmentés gesztusa.

Molnár Gál Péter 1988-ban megjelent, a Páger körüli hallgatást megtörni hivatott könyvében a színész és a hatalom viszonyára helyezi a hangsúlyt. A *Páger-ügy* című kötet végigveszi Páger életének és karrierjének állomásait, de a kulcskérdés mégiscsak a színész politikai szerepvállalása a negyvenes évek-



Rónay György „Esti gyors” című regénye alapötletéből

írta:

SZÁSZ PÉTER

Kép: ILLÉS GYÖRGY

Zene: FÉNYES SZABOLCS

Rendezte:

FÁBRI ZOLTÁN

Főszereplők:

Páger Antal, Apor Noémi, Básti Lajos, Kőmíves Sándor, Balázs Samu, Szendrői József, Kovács Károly, Rajz János, Tolnay Klári, Zách János.

70 ■ ABTL K-587-t sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié 24. old. BM II/7. osztály, Javaslat. 1955. 01. 07..

71 ■ Uo.

72 ■ Lásd pl. *Népszava*, 1954. szeptember 4.

73 ■ Így pl. a *Béke és Szabadság* 1956. szeptember eleji számában a főszerkesztő, Vajda István Levél egy olvasóhoz címmel külön jegyzetet szentelt a kérdésnek. „Páger Antal hajdani népszerűségének teljes vértetében a fasiszmus tüzes szekérét tolta, nemzeti tragédiánk utolsó pillanatáig. Nem távozott, menekült. [...] A közvélemény ebben a pillanatban csak annyit tud, hogy Páger megérkezett, a Gellért szállóban lakik, filmezni akar, és egyetlen szóval sem mondotta: megbántam, nagyon sajnálom.” A *Magyar Nemzet* egyenesen Gerő Ernőnek címzett fenyegető levelet kapott, amelynek másolatát csatolták a Páger-dossziéhoz. Az L.G.né szignóval ellátott levélben többek között ez áll: „Páger három napon belül vád alá helyezendő és letartóztatandó, mert ha nem, megkezdjük megtorló akciónkat. Összes nyilas tüntetésekért ő a felelős (Sallai utca, egyetem, parlament előtti és óbudai zsidó templom). Ugyancsak kiközösítjük a Szabad Népet, új neve elvtársaink között VIRRADAT, és így mint már írjuk, méltó helyre, a w.c.-be dobjuk. Több tízezer munkás ökle lesújtásra vár.”

74 ■ ABTL K-587-t. sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié, 158. old. Jelentés, 1956-09-04.

75 ■ ABTL K-587-t. sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié, 192. old. Feljegyzés, Mór István államvédelmi alezredes 1956. 09. 14.

76 ■ ABTL 17376/1 sz. „Cyránó” ügynök dosszié

ben, majd a szocialista rendszer látszólag sikeres, de súlyosan terhelt integrációs stratégiája, amelynek köszönhetően Páger művészi pályája kiteljesedhetett ugyan, de magánélete ellehetetlenült.⁷⁷ A színházi berkekben otthonosan mozgó Molnár szerint a politikai hatalom akarata érvényesült a szereposztásban. Páger egy olyan Kodolányi-darabbal akart visszatérni, amelyben még emigrálása előtt sikeresen szerepelt. Ehelyett egész másféle, a személyes múltjától idegen szerepeket kapott: „Egy napi okos azonban elütötte a kezét a nyilvános önvizsgálattól. Félrelökte..., nem, rosszabbat tett: mézes jóakarattal félretanácsolta. Hogy nem végezhetette el a bűnbocsánati futamot, nem rajta múltott. Kodolányi helyett Molnár Ferenc. Parasztgöncök helyett hercegi egyenruha. Politikusnak látszó döntés. Diplomátikus választás. Annak a politikusságnak a jelentkezése, amelyik nem lát tovább napi érdekeinél, elképzelni sem bírja azt a jövőt, amivel már neki nem lesz gondja.”⁷⁸ Ezután felsorol néhány „karakteridegen” szerepet, amelyek véleménye szerint mind az elterelési-feledtetési manőver részei voltak: „Zsidófaló híre volt? Játsszon zsidó írta színdarabban! Antibolsevista volt? Játsszon szovjet katonatisztet!” stb. Págernek érdekében állott volna a megisztulást hozó színvallás – állítja Molnár –, de kényszerítő körülmények nélkül nem merete vállalni a feltárulkozást. Egy ilyen alkalom adódott volna a velencei biennálén, 1967-ben.⁷⁹ Molnár nem tartotta „túlzottan jó ízlésűnek a szereposztási ötletet”, amely a „nyilas” Págerrel játszatta el a „zsidó patikus” szerepét (a szerzőt minden bizonnyal az álomjelenetben a Kerekes kabátján látható sárga csillag vezette meg, a karakter valójában nem zsidó származású). A magyar küldöttség velencei megpróbáltatásairól a magyar sajtó tapintatosan hallgatott. Molnár Gál Péter feltételezi, hogy a legjobb férfialakításért járó Arany Oroszlán-díjat a szervezők „kultúrdiplomáciai jóvátétel” szándékával adták Págernek.⁸⁰

A Páger nem túl eszes és jellemes embernek bemutató könyvében tehát felmenti hősét. A nehéz és kegyetlen történelmi korszaknak a kisémberré, a közepesen tehetséges művészre gyakorolt hatását, határhelyezeteit érzékelteti, és a feldolgozás hiányát kéri számon. Az *Utószezon*nak összesen két mondatot szentel.⁸¹

Befolyásolta-e a főszerepet játszó színész személye az *Utószezon* befogadását? Azt gondolták-e a nézők, hogy az *Utószezon* Kerekes szerepén keresztül Canossát járát a színésszel? Vajon változik-e a film értelmezése, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a volt rendőrfőkapitányt a zsidó származású Básti Lajos játssza? György Péter a Básti–Páger-szereposztást a „Kádár-kori esztétikai cinizmus félreérthetetlen emb-lémájának” látja:⁸² „többé nem kérdezték egymástól, ki mit élt túl, mit hagyott ott, mit árult el, mit adott el, miért mit fizetett.”⁸³ Szerinte az esztétikai cinizmus az *Utószezon*ban azt jelzi: „ha egy zsidó eljátssza a büntetése letöltése után remekül élő, az egészségtől és jókedvtől kicsattanó volt rendőrkapitányt, akkor

minden rendben van, akkor semmit nem kell komolyan venni, akkor talán az Eichmann-ügy sem olyan komoly.”⁸⁴

Ma már lehetetlen minden kétséget kizáróan megállapítani, milyen szerepet játszott a befogadásban a színészek életútjának referenciális olvasata. Ugyanakkor adható olyan értelmezés az *Utószezon*ról, amely nem számol ezzel az olvasattal. Először is kizárhatjuk, hogy „a hatalom” és „a nép” cinkos összekacsintásáról lenne szó. Fábri Zoltán alkotói autonómiájához nem fér kétség a hatvanas évek közepén, ahogy ekkor már Páger is újra elismert művész, aki minden bizonnyal visszautasíthatta volna a szerepet, ha akarja. Kérdés, milyen magyarázattal szolgál Fábri alkotói módszere a szereplőválasztásra. Két dologra hívjuk fel a figyelmet: a tervezettségre és a profi színészek alkalmazására. A rendező már az *Utószezon* ötletének megszületése pillanatában Págerre gondolt főszereplőként.⁸⁵ Elképzeléseinek megtervezettségét Illés György operatőr is hangsúlyozza: „az *Utószezon*nál a színészek, illetve a kamera mozgásának valóságos »koreográfiáját« alakították ki.”⁸⁶ A rendező és az operatőr megbeszélte az egyes jeleneteket, Fábri kigondolta mozgáselemeiket, amelyek nem is változtak a forgatás során. A hatvanas években rendszerint minden nap kész tervvel érkezett a forgatás helyszínére, amelyen a legtrikább esetben változtatott.⁸⁷ Ami a profi színészek szakmai tudására való hagyatkozást illeti, Fábri a hatvanas években szakít a neorealista esztétikával, tehát az amatőr színészek alkalmazásával is. A *Két féldió a pokolban* forgatásakor már minden szerepet előjátszott, és csak „bombabiztos” „hivatásos” színészekkel dolgozott később pedig a *Hűsz órával* kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy elvetette, hogy amatőr színészekkel dolgozzon: „esetlegességekkel nem elégedhettem meg, hiszen a nem hivatásos színész csak önmagát tudja adni”.⁸⁸ Fábri szereplőválasztása tehát minden bizonnyal tudatos

77 ■ Molnár Gál Péter: A Páger-ügy. Pallas, Bp., 1988.

78 ■ *Uo.* 252. old.

79 ■ A könyvben tévesen 1976-os évszámot adtak meg. *Uo.* 254. old.

80 ■ Molnár itt is pontatlan, hiszen mint láthattuk, Páger egy kevésbé jelentős díjat nyert el.

81 ■ „A kínosan zavaros történet szerint az Eichmann-per napjaiban kínzó módon támad föl Kelemen patikusban múltjának és pokoljárásának megannyi emléképe. A moxidarab kimódolt szürrealista kalligráfiával művészkedte el a gyógyszerész lelkiismereti zavarait.” *Uo.* 254. old.

82 ■ György: *i. m.* 264. old.

83 ■ *Uo.* 58. old.

84 ■ *Uo.* 264. old.

85 ■ Színes filmre készül Fábri Zoltán. Beszámoló Mexikóról és az új terv. *Esti Hírlap*, 1965. december 20.

86 ■ Alkotói együttműködés – művészi önállóság. Operatőrök vitája az *Utószezon* szakmai tanulságairól. *Filmkultúra*, 1967. 3. szám, 21. old.

87 ■ Marx József: *Fábri Zoltán*. Vince, Bp., 2004.

88 ■ *Uo.* 140. old.

89 ■ Pierre Nora: L'ère de la commémoration. In: Pierre Nora (ed.): *Les lieux de mémoire*. III. *Les France*. 3. *De l'archive à l'emblème*. Gallimard, Paris, 1993. 975–1012. old.

90 ■ Jeffrey C. Alexander: On the Social Construction of Moral Universals. The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory*, 5 (2002), 1. szám, 5–85. old.

tervezés eredménye volt, amelyben a színészek szakmai tudása játszotta a főszerepet. Páger esetében korábbi tapasztalatai is, tehették hozzá, hiszen a *Vízvárosi nyár* és a *Hűsz óra* készítésekor már dolgoztak együtt.

MIÉRT ELFELEJTETT FILM?

Általában véve azt lehet mondani, hogy megváltozott az a globális emlékezetpolitikai tér, amely a múltra hivatkozó morális ítéletek kontextusát alkotja. Jelenleg a múlttal való szembenézés kívánalma része a „megemlékezés korában”⁹¹ univerzális szimbólummá vált holokausz-émlékezet⁹² diskurzusának. A holokausz ma a globális emlékezeti kultúrában mementóként, az abszolút Gonosz jelképeként a morális ítéletek mércejeként szolgál.⁹³

A legtöbbször a megemlékezés, a múzeum vagy az archívum analógiájával leírt jelenkori történeti rendben⁹⁴ érthetlenné válik a múlt jelenbe szökésének abszurditása, amely nemcsak Fábri filmjének, hanem Rónay regényének is a sajátja. Ezt fejezi ki a jelenet, amelyben Kerekes a Bergen-Belsen, Ravensbrück és Auschwitz áldozatainak névsorait tartalmazó emlékműtáblákon Szilágyiék nevét keresi. A kőfaragó kifejti: „Minden évben többször is. Új bizonyítékok, új nevek. Szaporodnak a mártírok, újabb munka az aranyozónak. Gyönyörű munka ez tisztelettel. Csak végig gondolni nem szabad.” De erre utal az értetlenség is, hogy miért kellene majd két évtized múltán tömegeket bíróság elé állítani, akik tényleges bűncselekményt nem követtek el (az emberiség elleni büntett fogalma sem a szövegben, sem a filmben nem szerepel).

Az *Utószezon* többnyire elítélő, olykor éppen a szembenézést számon kérő jelenkori reflexiók a kontextus megváltozását jelzik. Először is, a katasztrófa emlékezeti konstrukciójában a háborús kontextusról

levált, a zsidók elleni, történetileg egyedi népiirtás vált a holokausz emlékezetének uralkodó formájává. John Cunningham, a Sheffield Hallam Egyetem oktatója, a magyar film történetéről írott monográfiája⁹⁵ *A 60-as évek: új rendezők, új filmek, új hullámok* című fejezetében meg sem említi az *Utószezon*,⁹⁶ miközben oldalakat szentel a *Két féldő a pokolbannak*, a *Hűsz órának* és a *Nappali sötétségnek*. Az *Utószezon* a *Nappali sötétséggel* együtt, érdekes módon, érdemben külön fejezetben tárgyalja, amely a *Zsidók, cigányok és mások* címet viseli. E tagolással a szerző elválasztja a múlt újraértelmezésének egyéb filmjeitől a mai értelemben vett zsidó és roma holokausztal kapcsolatos alkotásokat. Kettéválik, ami Fábri alkotói programjában összetartozott, és a faszizmusnak nevezett (történelmi) erőszak megnyilvánulásai közé sorolódott.

Az univerzális holokausz-émlékezet diskurzusának egy másik meghatározó kérdése a katasztrófa ábrázolhatóságát érinti. Kettős problémáról van szó. Egyrészt a szenvedés esztétikai megjelenítésének etikai kérdéséről, másrészt a holokausz (művészi) reprezentációjának lehetetlenségéről, a referencialitás kudarcáról.⁹⁷ A mai emlékezeti kultúrában a katasztrófát elszenvedő túlélők és szemtanúk megszólalása számít hitelesnek,⁹⁸ ugyanakkor az ábrázolhatóság további korlátját jelenti az a pszichológizáló szemlélet, amely szerint a holokausz trauma, és mint ilyen szóvá nem tehető. Fábri filmjével kapcsolatban ez a probléma a holokausz képi ábrázolhatóságaként merül fel. A jelenkori kritikák György Péter kivételével – a korabeliekhez hasonlóan – nem említik az archív felvételekből komponált filmet a filmben, a gázkamrávizíót pedig – az egykori kritikáktól eltérően – egyöntetűen elítélik. Gelencsér Gábor például a könyv és a film különböző témája helyett eltérő medialitásukra hivatkozik, amikor azt állítja, hogy Fábri ironikus hangvétele nem lesz több üres cinizmusnál. Azzal, hogy „Fábri filmje [...] megpróbálja a megmutathatatlant rekonstruálni – írja Gelencsér –, [...] menthetetlenül a filmkép realizmusának feloldhatatlan akadályába ütközik – szemben az irodalom fogalmiságával.”⁹⁹ Ezzel minden bizonnyal arra utal, hogy a koncentrációs tábor valóságának rekonstrukciója magának a szenvedésnek a rekonstrukcióját jelentené, ellenkező esetben viszont hiteltelen. Világosan fogalmazza ezt meg Komoróczy Géza egy beszélgetésben:⁹⁸ „megrendezni képtelenség, mert nem tud olyan elkínzott, sovány, kétségbeesett, minden emberi vonásukból kivetkőztetett statisztákat felvonultatni, amilyenek azok az emberek ott valóban lehettek. Vizuálisan nem megnyitható ez a tartomány.” Surányi Vera a lanzmanni imperatívusz⁹⁹ kéri számon Fábri, amikor kijelenti, hogy „a magyar filmművészetnek ez az egyik legvitatottabb és legizléstelenebb jelenete. Ugyanis a megsemmisítésről semmiféle dokumentáció nincs, és nem is lehet.” Még Tatár György is, aki a „megmutathatóságot” a „meg nem mutathatóságon”, a képzeleten – vagy emlékezeti munkán – keresztül közelíti meg, feltételez egyfajta optikai regisztert, amely a valóságot a maga

91 ■ Daniel Levy – Natan Sznajder: *Holocaust and Memory in the Golden Age*. Temple University Press, Philadelphia, 2006.

92 ■ François Hartog: *A történetiség rendjei. Prezentizmus és időtapasztalat*. Ford. Lakatos Ágnes. L'Harmattan, Bp., 2006.

93 ■ Cunningham: *i. m.*

94 ■ Arról ír, hogy Fábri a *Vízvárosi nyárral* és az *Utószezon*nal megszakította történelmi vizsgálódásait. *Uo.* 107. old.

95 ■ Erről lásd Kisantal Tamás: A csenden innen és túl – a holokausz kifejezésének problémái. http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/csenden_innen_es_tul

96 ■ Annette Wieviorka: *L'Ère du témoin*. Hachette, « Pluriel », Paris, 2002.

97 ■ Gelencsér Gábor: Az emlék: más. *Filmvilág*, 1012. 8. szám, 34–37. old. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11160

98 ■ Filmvilág folyóirat 2000/09 04-07. old., http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3043

99 ■ „Ha olyan filmre bukkantam volna – nyilván titkos filmre, mert ilyen film készítésre szigorúan tilos volt, amelyet egy SS készített arról, hogyan fulladt meg 3000 zsidó – férfiak, nők és gyerekek – az auschwitzi II. számú krematorium gázkamrájában, akkor nemcsak hogy nem mutattam volna meg senkinek, de meg is semmisítettem volna. Képtelen volnék megmondani, miért teszek így. Mert ezt mondani sem kell.” Idézi Libby Saxton: *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. Wallflower, London, 2008. 128. old.

csak játék?



INTERJÚ

„A játék úgy szocializál, hogy nem szenvedünk közben.”
Interjú Györgyi Erzsébettel

TANULMÁNYOK

Moskovszky Éva: A kocka és a játéktábla
Haider Edit: A libajátéktól a Monopolyig
 A lépegető társasjátékok történetéről
Tóth I. János: Játékelmélet és történelem
Németh György: Ludi Caesarum – Caesarok játécai
G. Etényi Nóra: A kártyajáték mint politikai szimbólum a kora újkorban
Thierry Depaulis: A rulett eredete
Kovács Ilona: A szerencsejátékos Casanova
Kulcsár Krisztina: „... azt gondoltam, hogy ez nem Hazard Spiel”
 Tiltott és engedélyezett szerencsejátékok a 18. században
Tészbó Júlia: A játék szerepe a gyerekek fogyasztóvá válásában
Kerekes Amália – Teller Katalin:
 Aki másnak vermet ás...
 A bécsi és budapesti lapok rejtvenyrovatai 1916-ban
Molnár Dániel: Szocialista bohóckáderek
 Kísérlet a bohóctréfák sematizálására, 1949–1953
Kisantal Tamás: Játsszunk történelmet!
 A számítógépes játékok történelemkonceptiói
Bezsenyi Tamás: Virtuális igazságot Magyarországnak!
 A számítógépes játékokban megjelenő magyar szerepek

SZEMLE

Heltai Gyöngyi: „A báb nem kér enni”
(Balogh Géza: A bábjáték Magyarországon
 A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig)
Arató Anna: Játék és művészet az ókortól a középkorig
 (Isabelle Bardies-Fronty et al. (dir.): Art du jeu, jeu dans l’art. De Babylone à l’Occident médiéval
 (Kiállítási katalógus: Párizs: Musée de Cluny)
Tarafás Imre: Gondoljuk újra a huszadik századot!
 (Pierre Statius – Christophe Maillard (dir.): François Furet. Révolution française, Grande Guerre, communisme)

teljességében mutatja meg: „az az érzésem, hogy a holokausztról jó filmet kizárólag szürreális módon lehet csinálni, vagyis úgy, hogy annak semmi köze sincs ahhoz, ami ott ténylegesen, optikai értelemben lejátszódott.” Erős Ferenc, aki az ábrázolhatóság kérdésében hasonlóan ítél, mintha végleg leszámolna az *Utószézon*-mal: „A szembenézési kísérlet tehát tökéletes kudarcba fullt, a múltat felidézni, büntudatot érezni és felelősséget vállalni éppoly »őrült«, delíriumos dolog, mint a szenvedésről beszélni.”¹⁰⁰ Mivel Erős a „Holocaust feldolgozására és a gyászmunka megindítására” tett kísérletként kezeli a filmet, a végeredmény, érthető módon, súlyos kudarc.

Mai emlékezeti kultúránk normái szerint Fábri Zoltán filmjének nincs és nem is lehet szezonja. A múltat célzó diskurzus rendjének megváltozásával feledésbe merült a mind ez idáig egyetlen magyar film, amely a vészkorszakban tanúsított mindennapi és tömeges tehetetlen cinkosságról szól. Az *Utószézon* a holokauszt-émlékezet kanonizálódásának és univerzális emblémává válásának egyik fordulópontján érvényes állítást fogalmaz meg az emlékezeti cselekvés morális megítéléséről. Egyfajta „keleti-európai emlékezetpolitikai” kísérletként az (anti)fasizmust állítja a múltra irányuló cselekvés középpontjába. Ez a politika a múlt és a jelen viszonyát nem a megemlékezés vagy az archívum, hanem az analógia és az analízis fogalmaival ragadja meg, a szembenézés pedig nem az intézményesült nyilvánosságban, hanem egyéni lelkiismereti problémaként fogalmazódik meg. Bár Fábri állásfoglalása a hidegháborús kontextusban életképtelennek bizonyult, talán nem veszítette el minden aktualitását. □

100 ■ Erős Ferenc: *A szembenézés kudarcra*. <http://www.szombat.org/archivum/eros-ferenc-a-szembenezes-kudarca-fabri-zoltan-utoszezon-1352774037>